

STEFANO ARATA

*Candore e tragedia: Federico García Lorca  
e la poetica della Barraca\**

Stefano Arata (1959-2001) è stato professore ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola presso la Sapienza – Università di Roma. Le sue ricerche si focalizzano sul teatro del *Siglo de Oro* e sulla sua eredità nell'opera teatrale di Federico García Lorca. È autore di monografie su *Miguel Sánchez «el Divino»* (1989), sui manoscritti teatrali conservati presso la Biblioteca de Palacio a Madrid (1989) e di una bibliografia delle letterature iberiche (1992). Ha curato numerose edizioni critiche di testi spagnoli quali *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* di Miguel de Cervantes (1992), *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro, (1996) *El acero de Madrid* di Lope de Vega, (1992) e *El alcalde de Zalamea* di Pedro Calderón de la Barca (1989). Dopo aver lavorato come ricercatore all'Università di Pisa, divenne il più giovane professore associato delle università romane nel 1992. È stato docente invitato presso l'Università di Toulouse-Le Mirail e ha insegnato presso le Università di Salamanca e del País Vasco.

\* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli, F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 436-456 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», XXIII-XXIV)

La Barraca fu una compagnia teatrale itinerante, composta da studenti universitari e diretta dal poeta Federico García Lorca. Il progetto nacque nell'ambito della politica culturale della Seconda Repubblica spagnola, rappresentando il fiore all'occhiello di un vasto programma pedagogico voluto da Fernando de los Ríos, ministro socialista della Pubblica Istruzione e amico personale di Lorca. Il proposito era quello di far conoscere il teatro del Siglo de Oro agli abitanti dei villaggi della provincia spagnola e di rompere le barriere tra il mondo intellettuale universitario e la realtà della Spagna profonda.

Tra il 1932 e il 1935, i *barracos* (così venivano chiamati i componenti di questo teatrino universitario) percorsero in lungo e in largo la geografia iberica, mettendo in scena 10 opere del teatro del Siglo de Oro, per un totale di più di cento rappresentazioni in 64 paesi spagnoli e del Marocco<sup>1</sup>.

Il repertorio della Barraca rivela una chiara volontà di includere i diversi generi del teatro del Siglo de Oro. Quel tipo di farsa spagnola chiamata *entremés* era rappresentata da *La tierra de Jauja* di Lope de Rueda e da quattro testi di Miguel de Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*). Il teatro di Lope de Vega era rappresentato da due drammi contadini con chiari risvolti sociali, *Peribáñez* e *Fuenteovejuna*, a cui si aggiunse *El caballero de Olmedo*, una tragicommedia particolarmente cara a Lorca. Di Tirso de Molina non poteva mancare, e di fatti non mancò, *El burlador de Sevilla*, mentre come esempio di *auto sacramental* si scelse *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (da non confondersi con l'omonimo dramma del 1635)<sup>2</sup>.

Sono numerosi gli aneddoti e le leggende che continuano ad aleggiare intorno a questo breve esperimento teatrale e pedagogico. Anzi, La Barraca è entrata a far parte dell'agiografia di quella fragile illusione democratica che fu la Seconda Repubblica. Gli elementi per costituire un mito c'erano tutti: gli

intellettuali finalmente al servizio dei diseredati, la scoperta della geografia spagnola attraverso il teatro, il progetto di una Spagna dagli ideali umanitari e socialisti, la tragica morte, infine, di alcuni attori (e di Lorca stesso) allo scoppio della contesa fratricida. Questi aspetti hanno portato a insistere molto, e a ragione, sui risvolti politici delle rappresentazioni della Barraca. Al di là della tentazione agiografica, vorrei qui sottoporre alla vostra attenzione due aspetti che dovrebbero essere a mio avviso meglio definiti e chiariti, anche per valutare più oggettivamente proprio la portata politica di questo progetto teatrale.

La prima questione può essere posta nei seguenti termini: credo che sia lecito domandarsi come mai, per un'esperienza pedagogica di stampo chiaramente riformista, e per di più in ambito rurale o semi rurale, si scelse un teatro come quello del Siglo de Oro, lontano ideologicamente (si pensi solo al caso dell'*auto sacramental*), e che all'epoca era considerato da molti apertamente reazionario. Nulla vietava, in effetti, di ricorrere a un repertorio più moderno e accessibile, legato magari all'esperienza naturalista o espressionista. In altre parole, la scelta di allestire teatro del Siglo de Oro era in quel momento tutt'altro che scontata.

La seconda questione riguarda più strettamente la relazione tra il teatro di Federico García Lorca e La Barraca. Diciamo subito che il poeta respinse sempre la tentazione di utilizzare La Barraca come strumento di diffusione del suo teatro, e i *barracos* non misero mai in scena un'opera del loro direttore. Tuttavia, è un dato di fatto che gli anni delle tournée della Barraca (1932-1935) coincisero con il massimo impegno creativo di Lorca come drammaturgo. Se nel corso degli anni Venti Lorca si era dedicato essenzialmente alla creazione poetica, a partire dal viaggio negli Stati Uniti (1929-1930), e fino alla morte, la sua produzione sarà preferentemente teatrale. Le date non possono essere più eloquenti: tra il 1930 e il 1931 Lorca compone *Así*

*que pasen cinco años* e *El Público*; nel 1933 *Bodas de Sangre*, nel 1934 *Yerma*, nel 1935 *Doña Rosita la soltera* e *La comedia sin título*, mentre *La casa de Bernarda Alba*, ultima opera scritta prima della morte prematura, è del 1936. Insomma, la sperimentazione drammaturgica di Lorca è strettamente intrecciata al progetto della Barraca e alla sua rivisitazione del teatro del Siglo de Oro. Non solo; bisogna ricordare che negli anni Trenta diventa centrale per Lorca il problema della produzione teatrale non rappresentabile (*El Público*, *Así que pasen cinco años*, *La comedia sin título*), non rappresentabile perché mancava, a suo avviso, quel nuovo pubblico in grado di recepire una proposta teatrale d'avanguardia. Anche se le testimonianze grafiche sugli allestimenti della Barraca sono esili, quasi scheletriche, credo che sia insito nella logica di questo convegno domandarsi, da una parte, che cosa La Barraca ci ha insegnato – se qualcosa ci ha insegnato – sul teatro del Siglo de Oro, e, dall'altra, che relazione si può stabilire tra il teatro del Siglo de Oro e la produzione lorchiana degli anni Trenta.

### 1. *Il menendezpidalismo di Lorca e Manuel de Falla*

L'Ottocento spagnolo aveva lasciato in eredità un'immagine del teatro del Siglo de Oro che non poteva certo far presagire uno sperimento come quello che stiamo commentando. Gli allestimenti ottocenteschi erano basati essenzialmente sulla pratica della *refundición*, una parziale riscrittura del testo seicentesco, che eliminava l'essenza della struttura barocca, per esaltare invece gli elementi moraleggianti, i monologhi enfatici o i pezzi di bravura di questo o quell'attore<sup>3</sup>.

Chi volesse avere un'immagine nitida di che cosa fu il teatro del Siglo de Oro per la borghesia spagnola della seconda metà dell'Ottocento, può sfogliare le pagine di quel grande affresco della società tardoromantica che è il romanzo *La Regenta* di Leopoldo Alas Clarín<sup>4</sup>. Vi troverà un teatro barocco contemplato

tra i languidi velluti di un teatro d'opera e con una malcelata nostalgia per quell'epoca antica in cui il dominio imperiale era accompagnato dalla legge del *pundonor* e dai vistosi abiti con gorgiere e guardinfanti<sup>5</sup>.

Tra i vari episodi che agli inizi del Novecento permisero di rompere questa visione asfittica del teatro del Siglo de Oro, ne vorrei prendere brevemente in esame due, che non sono legati ad esperienze teatrali in senso stretto, ma che ebbero un'influenza decisiva sulla formazione di Lorca, e che quindi ci aiutano a dare una risposta, seppure parziale, alla domanda che ci siamo posti all'inizio; mi riferisco al lavoro filologico di Menéndez Pidal e all'opera musicale di Manuel de Falla.

Nel 1910, il filologo spagnolo Ramón Menéndez Pidal pubblica *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Curiosamente, pur avendo come centro di interesse la poesia epica medievale, questo libro eserciterà un'influenza straordinaria sugli studi teatrali degli anni Venti e Trenta e, indirettamente, sulla concezione registica e drammaturgica dello stesso Lorca. Nelle pagine di questo straordinario libro, Menéndez Pidal sosteneva che il teatro spagnolo del Siglo de Oro aveva avuto un ruolo fondamentale nel recupero e trasmissione della grande poesia di tradizione orale medievale (in particolare del *romancero*), che si era tramandata per secoli senza essere registrata da fonti scritte (ciò che lo studioso chiamava la "vita latente" della poesia tradizionale). Dimostrava Menéndez Pidal che autentiche perle di poesia medievale, che si consideravano perdute, erano in verità state incastonate da Lope de Vega e da altri drammaturghi coevi nei loro drammi. Dopo questa ultima fioritura nel teatro del Siglo de Oro, la grande poesia medievale di tradizione orale – vera e propria colonna vertebrale dell'identità ispanica – era ritornata allo stato latente, ma – sosteneva Menéndez Pidal – continuava sicuramente a vivere nelle comunità rurali della provincia spagnola; da qui la necessità di

vaste ricerche di campo tese a raccogliere per tutta la geografia iberica testimonianze ancora vivissime di questa antica tradizione popolare<sup>6</sup>.

La teoria menendezpidaliana conferiva al teatro del Siglo de Oro una nuova dignità. In primo luogo lo svincolava da quell'immagine enfatica, melodrammatica e in buona misura reazionaria, che proveniva dalla pratica della drammaturgia ottocentesca, e ne rivendicava, invece, il carattere essenzialmente popolare e folklorico. In secondo luogo, ne faceva il geniale interprete e trasmissore dell'universo poetico del *romancero* medievale. Non bisogna scordare, a questo proposito, che per Menéndez Pidal il *romancero* era il depositario dei caratteri più genuini della letteratura spagnola: spirito democratico, realismo, sensibilità popolare<sup>7</sup>.

Il neotradizionalismo di Menéndez Pidal diede un nuovo impulso e un nuovo orientamento agli studi filologici sul teatro barocco. Negli anni Trenta il Centro de Estudios Históricos, diretto dal maestro, pubblicò una collana di testi teatrali di Lope de Vega, di Vélez de Guevara e di Tirso de Molina, in edizione rigorosamente critica, a cura di filologi come Américo Castro, lo stesso Menéndez Pidal o Fernández Montesinos, fatto impensabile solo dieci anni prima. Le opere scelte rispondevano naturalmente a questa visione tradizionalista che il grande studioso aveva dato del teatro barocco; si privilegiarono, cioè, i drammi legati alla tradizione epica e romancistica spagnola, tralasciando invece il genere comico, che non affondava le sue radici nel medievalismo epico iberico, ma si rifaceva piuttosto alla tradizione erudita del Rinascimento italiano<sup>8</sup>.

Lorca incontrò Menéndez Pidal nel settembre del 1920. Il filologo era giunto a Granada insieme alla moglie e alla figlia con l'obiettivo di ricercare nella tradizione orale moderna versioni sopravvissute della ballata medievale chiamata "Gerineldo". Il poeta accompagnò il maestro nei quartieri gitani di Granada,

dove per lunghe ore ascoltarono e trascrissero insieme canti e ballate<sup>9</sup>. Incontro memorabile questo tra il filologo all'apice della sua fama e il giovane poeta (Lorca era nato nel 1898). Due anni dopo, quando Lorca detta la sua conferenza *El cante jondo. Primitivo canto andaluz*, già dal titolo, che riprende quello di un famoso saggio del maestro (*Discurso acerca de la primitiva lirica española*, 1919), risulta evidente la chiara impronta menendezpidaliana che assumerà la sua attività di studioso di folklore andaluso e iberico in generale. Ma, oltre alla piena comprensione della vitalità della poesia di tradizione orale ("le autentiche poesie del *cante jondo* non sono di nessuno, fluttuano nel vento come i fiori d'oro del cardo, e ogni generazione le riveste di un colore diverso, per poi abbandonarle a quelle che verranno"), vi è in questa prima conferenza lorchiana una chiara presa di posizione contro la tradizione ottocentesca della riscrittura di testi popolari. Non bisogna imitare la poesia popolare, sostiene Lorca, perché così facendo la si contamina irrimediabilmente; bisogna coglierne, invece, l'essenza, per poi farla rivivere in un linguaggio nuovo e moderno:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación. Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras (García Lorca 1986: 208)<sup>10</sup>.

Possiamo facilmente intuire adesso perché le inquietudini teatrali del Lorca degli anni Trenta e le teorie menendezpidaliane finirono per incontrarsi nell'esperienza della Barraca.

Menéndez Pidal indicava a Lorca la soluzione spagnola di quello che era il nodo centrale di tanti progetti teatrali d'avanguardia e suo in particolare, l'impossibilità, cioè, di creare un nuovo teatro senza avere a disposizione un nuovo pubblico. Nel caso del teatro del Siglo de Oro, questo nuovo pubblico esisteva: si trovava nel mondo rurale; non solo perché era un pubblico non corrotto dalla pratica del teatro borghese, ma soprattutto perché era il depositario di quell'antica poesia di tradizione orale che, secondo Menéndez Pidal, stava alla base dell'esperienza teatrale del Siglo de Oro. Riportare il teatro barocco in provincia voleva dire riportarlo nella terra dove la grammatica profonda di quella drammaturgia era ancora viva e incontaminata. Il pubblico analfabeta della Spagna rurale non era il semplice fruitore del *romancero*, ne era un vero e proprio coautore.

Spostiamoci adesso dal campo della filologia e del teatro a quello della musica, pur rimanendo nella cultura spagnola, anzi granadina, degli anni Venti. All'epoca, Lorca frequentava con assiduità la casa dell'amico compositore Manuel de Falla. I due condividevano, oltre alla passione per la musica, quella per il mondo delle marionette, fino al punto che avevano progettato di allestire insieme un teatrino ambulante per far conoscere in Spagna e all'estero la tradizione dei pupazzi di Cadice e dell'Andalusia<sup>11</sup>.

Proprio agli inizi degli anni Venti, Manuel de Falla stava componendo *El retablo de Maese Pedro* su richiesta della Principessa di Polignac. Era un'opera lirica per marionette che ricreava un episodio della Seconda Parte del *Don Chisciotte* (XXV-XXVII), quando il folle cavaliere assiste nella locanda di Maritornes a uno spettacolo per marionette allestito dal burattinaio Maese Pedro.

L'importanza che il *Retablo* ebbe sulla futura esperienza lorchiana della Barraca non può essere sottovalutata. Di quello che era stato il mito romantico per eccellenza, *Don Chisciotte*,



Manuel de Falla era riuscito a dare un'interpretazione che sembrava recuperare la sua essenza barocca, facendo tabula rasa di tutta l'eredità ottocentesca. Alla radice di questa operazione musicale Falla aveva posto un capillare lavoro di scavo etnomusicologico sulla tradizione spagnola, che andava dall'indagine sulle melodie dei *romances* del Siglo de Oro (con le loro peculiari scale), al recupero di un salmodiare di origine medievale, fino alla ripresa di timbri non legati alla tradizione dell'orchestra sinfonica e all'intensificazione degli elementi ritmici. Ora, tutti questi elementi non erano il frutto di una sterile acribia filologica, ma finivano per incontrarsi con quello che era il linguaggio di una certa musica d'avanguardia, in particolare con l'esperienza di Bela Bartók e dello Stravinskij dell'*Uccello di fuoco*, di *Petruska* e della *Sagra della Primavera*<sup>12</sup>. Insomma, per Falla, come sarà poi per Lorca, il recupero filologico di una tradizione antica finiva per essere l'elemento fondativo di un linguaggio assolutamente moderno. Ma anche il fatto di aver privilegiato, tra tutti gli episodi cervantini, la sequenza del teatrino di Maese Pedro non era casuale. Al Don Chisciotte campione dell'ideale, che aveva proposto tutto il romanticismo, Falla contrappone un personaggio da locanda, dimesso, candido, quasi infantilizzato, un burattino spettatore di uno spettacolo per burattini. È da ricordare, inoltre, che la storia che mette in scena Maese Pedro non è altro che la teatralizzazione di un *romance* pseudocarolingio (il *romance* di *Don Gaiferos*) che era sopravvissuto nella tradizione popolare, e ritorniamo così a quella relazione tra medievalismo, poesia tradizionale e teatro barocco che stava alla base degli studi filologici di Ramón Menéndez Pidal<sup>13</sup>. Nel 1926, in un'intervista rimasta a lungo dimenticata, Lorca si riferiva all'importanza che *El retablo de Maese Pedro* aveva avuto, e continuava ad avere, nella sua visione poetica<sup>14</sup>. Diceva Lorca:

Vamos deseando la exactitud. Nuestro momento no es un momento romántico, gracias a Dios. Las otras interpretaciones

de Quijote son absolutamente románticas; detrás del personaje están en potencia las yedras y las brumas de Gustavo Doré. Falla ha hecho un Quijote cervantino, con fondo sencillo, de pared encalada y cielo magnífico, sin una nube, por donde puede correr, sin necesidad del dramatismo de los grabados en madera, el alma deliciosa y enamorada de nuestra más alta creación (Maurer 1997a: 68)<sup>15</sup>.

“Esattezza”: concetto che finisce per collimare con quello che Lorca aveva già espresso nella conferenza sul *cante jondo*, parlando di assenza di “tono medio” (García Lorca 1986, III: 206), e che possiamo tradurre come rifiuto di descrittivismo enfatico, di sentimenti sfumati, a favore del nitore dato dal contrasto di elementi stilistici e tematici.

Il teatro, le marionette, la musica e l’arte d’avanguardia, così presenti nell’esperienza del *Retablo de Maese Pedro*, ritornano in quello che possiamo considerare un suo corollario: uno spettacolo di burattini per bambini organizzato in casa di Lorca dal poeta, e dallo stesso Manuel de Falla, il giorno della Befana del 1923.

Dava l’abbrivio alla manifestazione casalinga la farsa teatrale *Los dos habladores (I due chiacchieroni)* attribuita a Cervantes. La musica era di Igor Stravinskij con due pezzi: *La danza del diavolo* e un *vals* tratto dalla *Storia di un soldato*. Il musicista russo, che aveva promesso la sua assistenza alla serata, li aveva arrangiati per clarinetto, violino e pianoforte. La seconda parte dello spettacolo infantile prevedeva *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (La bambina che innaffia il basilico e il principe curiosone)*, una favola popolare andalusa ricreata per burattini dallo stesso Lorca, e accompagnata da musiche di Debussy, Albéniz e Ravel. Chiudeva l’atto *El misterio de los Reyes Magos*, opera del XII secolo, interpretata con *marionetas planas* e con musiche antiche adattate dal musicologo Felipe Pedrell. All’allestimento scenico aveva dato il suo fondamentale contributo Hermenegildo Lanz,

lo stesso artista che aveva disegnato i burattini per la messa in scena del *Retablo de Maese Pedro* nel palazzo della Principessa di Polignac a Parigi. Assigurava l'accompagnamento musicale un quartetto d'eccezione, composto da Manuel de Falla (clavicembalo e pianoforte), José Gómez (violino), Alfredo Baldrés (clarinetto) e José Molina (liuto)<sup>16</sup>.

Come nel caso della musica di Falla e del neotradizionalismo menendezpidaliano, non è difficile cogliere i fili che uniscono l'episodio del 1923 con l'esperienza della Barraca. Ciò che nel 1923 è un microesperimento vissuto tra le pareti domestiche della casa granadina di Lorca, dieci anni dopo si trasformerà in quella grande illusione teatrale che sarà proprio La Barraca. E da notare che sia la farsa de *Los dos habladores* che *El misterio de los Reyes Magos*, le due opere per burattini del 1923, entreranno a far parte del repertorio della prima tournée del teatro universitario lorchiano, questa volta però interpretate da attori. Ma si pensi anche al pubblico. Che Lorca, Falla e Hermenegildo Sanz, con l'appoggio di Igor Stravinskij, si adoperassero per la felicità dei bambini il giorno della Befana, ha un significato che va oltre quello di una pur generosa stenna natalizia. Mi sembra evidente che i bambini rappresentano, nel 1923, quel pubblico vergine, ancora non contaminato dal teatro borghese delle grandi città, capace di godere di un teatro che voleva recuperare l'essenza di un mondo tradizionale con il contributo della musica e dell'arte di avanguardia. Molti anni dopo, con l'arrivo al potere degli ideali pedagogici dell'Institución Libre de Enseñanza, le idee di Lorca e di Falla diventeranno programma di governo, e questo pubblico vergine verrà ricercato tra gli abitanti della provincia spagnola.

## 2. *La marionettizzazione del teatro aureo*

Della prima tournée del teatro universitario lorchiano si è miracolosamente conservato un brevissimo documento

cinematografico girato da Gonzalo Menéndez Pidal (fratello del filologo). Dopo un lungo periodo in cui fu praticamente irreperibile, la pellicola è stata recentemente recuperata dalla Fondazione García Lorca, nella cui sede è oggi a disposizione degli studiosi. Sebbene sia composto da pochi fotogrammi, il filmato ha un valore documentario inestimabile, e ci può servire come ulteriore tassello per ricomporre alcuni aspetti della poetica teatrale della Barraca e del suo retroterra culturale e filologico<sup>17</sup>.

Partiamo dalle farse cervantine (i cosiddetti *entremeses*). Le immagini conservate di *La guarda cuidadosa* ci mostrano due aspetti fondamentali del lavoro registico di Lorca (FIGG. 1-2). Il primo è l'andamento da balletto che Lorca imprime ai suoi allestimenti, e che anche i pochi frammenti rimasti rivelano con chiarezza. Lorca stesso, d'altronde, lo dichiarava espressamente



**FIG. 1** – Cervantes, *La guarda cuidadosa*. La Barraca, Almazán, 1932 (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).



**FIG. 2** – Cervantes, *La guarda cuidadosa*. Alberto Quijano chiede l'elemosina per la lampada ad olio della Signora Santa Lucia. La Barraca, Almazán, 1932 (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).

in un'intervista del 1935: "Ho presentato *La guarda cuidadosa* di Cervantes come una grande pantomima di circo. Ammirabile eh? Ammirabile!"<sup>18</sup> E tutte le testimonianze che ci sono pervenute insistono sulla dimensione di balletto che il poeta granadino pretendeva dai movimenti corporali degli attori. Naturalmente, l'idea di teatro danzato che stava alla base della concezione registica lorchiana non aveva nulla a che fare con la tradizione coreografica ottocentesca. Si rifaceva, piuttosto, al nuovo significato che la danza aveva acquisito nel teatro d'avanguardia, in funzione prettamente antirealistica; una corporalità, cioè, che si voleva scollare dalla gestualità quotidiana,

fino alla macchinizzazione del corpo, secondo una linea che andava da Djagilev al teatro futurista italiano<sup>19</sup>.

Il secondo aspetto è quello che possiamo definire la “marinettizzazione” dei personaggi, e che riguarda non solo il Lorca regista, ma anche il Lorca drammaturgo. Che il poeta si interessasse al mondo dei burattini era, nel clima della cultura teatrale d'avanguardia, la norma e non l'eccezione. La passione infantile di Lorca e di Falla trovava riscontro, in quegli anni, nell'interesse di Djagilev e di Stravinskij per le marionette e il loro retroterra popolare. Ma trovava anche riscontro nelle teorie di Gordon Craig, di Maeterlinck, del teatro futurista italiano e nelle meditazioni del portoghese Fernando Pessoa. Rimanendo nell'ambito del teatro espressionista spagnolo, Ramón del Valle-Inclán aveva messo a punto, pochi anni prima, la sua teoria straniante dell'*esperpento*, genere legato a quei grotteschi fantocci che saranno i protagonisti di molte delle sue opere teatrali. Vi è tuttavia una differenza radicale tra il significato che Valle-Inclán conferisce alla marionetta e l'interpretazione che ne darà Lorca. L'*esperpento* di Valle-Inclán era l'immagine dell'uomo che credeva di dominare la propria esistenza, senza rendersi conto che era legato a dei fili che lo facevano agire in modo ridicolo e spasmodico; a Valle-Inclán interessava proprio la dimensione grottesca della marionetta, il divario tra la presunzione di potenza dell'uomo e la sua inanità. Diverso il caso di Lorca. Nella marionetta Lorca vede esaltato l'aspetto di un candore infantile, di un'innocenza disarmata che vibra di passione amorosa, ma che è come costretta, prigioniera in un corpo inadeguato, legnoso e torpido. Ed è proprio il contrasto tra la forza del candore e la mutilazione del corpo ciò che Lorca sviluppa della poetica espressionista della marionetta.

Questo aspetto ci riporta all'interesse tutto speciale che Lorca sentiva per il genere dell'*auto sacramental*, e per *La vida es sueño* in particolare. L'inclusione di quest'opera nel repertorio

della Barraca apparve ad alcuni sacrilega (dei comunisti e un omosessuale che recitavano l'opera più cattolica del cattolicesimo Calderón!) e, ad altri, poco accorde con i fini laici, se non rivoluzionari, della compagnia<sup>20</sup>. In verità, visto nella prospettiva della ricerca teatrale lorchiana, il genere allegorico dell'*auto sacramental* era quello in cui la marionettizzazione dei personaggi risultava più funzionale per due precise ragioni: perché i protagonisti sono concetti e non persone, e quindi gli interpreti sono svincolati in un certo senso da qualsiasi obbligo di rappresentazione mimetico-realistica; e perché l'allegoria, per la sua stessa natura dicotomica (un'immagine il cui significato sta altrove), sembra corrispondere all'essenza della marionetta, che non ha autonomia in sé, ma è legata da fili invisibili a un demiurgo che la muove. Ciò tuttavia spiega al massimo il perché dell'interesse per un genere allegorico come l'*auto sacramental*. Ma qual è l'interpretazione che Lorca diede di questo capolavoro calderoniano a cui tanto teneva fino a voler interpretare il personaggio dell'Ombra? Che cosa ci dicono al riguardo i pochissimi documenti e fotogrammi rimasti?

Nel 1932, presentando il suo allestimento di *La vida es sueño*, Lorca disse:

En el teatro religioso de Calderón, que es un magistral teatro, el hombre ocupa un segundo plano. Todo tiende a él, pero él no es el drama; el drama lo llevan los símbolos, lo llevan los elementos de la naturaleza; el drama lo lleva, como en la misa o como en los toros, viejo espectáculo donde se sacrifica un símbolo, el drama lo lleva Dios. Todos los autos de Calderón son el drama de Dios, que ama al hombre, lo busca y lo perdona y lo vuelve a llamar lleno de heridas [...] Y el drama de Dios consigo mismo y con todo lo que ha creado. Y lo más admirable es que ni por casualidad hay en todo este teatro, único en el mundo, sentimientos y pasiones o gestos humanos (García Lorca 1980, 488)<sup>21</sup>.



Dramma di Dio, assenza dell'uomo, sacrificio, distacco, separazione. Già in queste parole non c'è niente dell'immagine del Calderón drammaturgo della Provvidenza, del tomismo, dell'ortodossia su cui buona parte della critica accademica ha insistito fino ai giorni nostri. Se accostiamo poi queste parole ai fotogrammi girati da Gonzalo Menéndez Pidal, in cui Lorca vaga sperduto per il palcoscenico, avvolto e come prigioniero in una gabbia di veli neri, vera e propria marionetta senza fili (Fig. 3), intuiamo forse che Lorca, già negli anni Trenta, si avvicinava a un'interpretazione calderoniana eterodossa, e che ancora oggi stenta a farsi largo negli studi accademici; mi riferisco a quell'interpretazione che vede alla base dell'universo



**FIG. 3** – Federico García Lorca nella parte dell'Ombra in *La vida es sueño* di Calderón (Archivio fotografico della Fundación Federico García Lorca).



calderoniano, non la forza di un provvidenziale destino, ma tutto il contrario: il silenzio della divinità, che lascia l'uomo nudo e solo sulla terra alla ricerca di un padre assente; un teatro in cui all'anelito amoroso dei figli corrisponde il radicale fallimento dell'istanza paterna. A conferma di questa ipotesi credo che sarebbe opportuno rileggere *La casa de Bernarda Alba*, l'ultima tragedia lorchiana (1936), come una riscrittura a lo profano di alcune suggestioni metafisiche della *Vida es sueño*. I punti di contatto sono molti, e alcuni sono già stati additati dalla critica (Urbina 1982: 259-270). In quella madre inaccessibile che domina implacabile l'universo chiuso della dimora, in quella vecchia María Josefa che vaga sperduta nella notte (proprio come l'Ombra impersonata da Lorca), in quelle figlie dai nomi fortemente simbolici, che come i quattro elementi si contendono lo spazio della casa, si direbbe che Lorca abbia voluto ricondurre la poetica cosmica dell'*auto sacramental* calderoniano alla particolare indagine sulla realtà andalusa contemporanea.

### 3. *Lope de Vega: filologia e surrealismo*

Vorrei concludere questa mia breve esposizione accennando all'interpretazione lorchiana del teatro di Lope de Vega. Durante la sua direzione della Barraca, Lorca mette in scena tre opere di Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* e *El caballero de Olmedo*. Le tre opere rientravano nel canone lopiano che era in voga dal romanticismo in poi: il Lope de Vega tragico che rielabora temi e leggende nazionali. Sotto questo aspetto, Menéndez Pidal non aveva fatto altro che aggiornare una tradizione squisitamente romantica.

Come è stato più volte accennato, era un punto fondamentale del lavoro registico di Lorca il rifiuto della pratica ottocentesca della riscrittura del testo teatrale. Lorca si limitava a semplici tagli, senza mai alterare il testo poetico in quanto tale<sup>22</sup>. Ora, sia nel *Caballero de Olmedo* che in *Peribáñez*, Lorca enfatizza

l'elemento tragico, eliminando il finale riparatore nel quale i re amministrano la giustizia e risarciscono i torti subiti<sup>23</sup>. Assistiamo, cioè, a una tragedizzazione dei drammi lopevegueschi, a un passaggio quasi dalla tragicommedia alla tragedia. Ma, per comprendere meglio, cerchiamo aiuto in tre immagini sopravvissute della messa in scena di quello che si può definire il più lorchiano dei drammi di Lope de Vega, e sicuramente l'opera che Lorca più amò del grande drammaturgo barocco: mi riferisco a *El caballero de Olmedo*<sup>24</sup>.

Nelle tre fotografie dell'allestimento del 1935 (FIGG. 4-6) osserviamo qualcosa che già ci era sembrato di cogliere nel filmato di Gonzalo Menéndez Pidal; mi riferisco alla marionettizzazione dei personaggi (chiaramente percepibile, mi sembra, nel gesto di Alonso che muore; FIG. 6), e anche alla loro, per così dire,

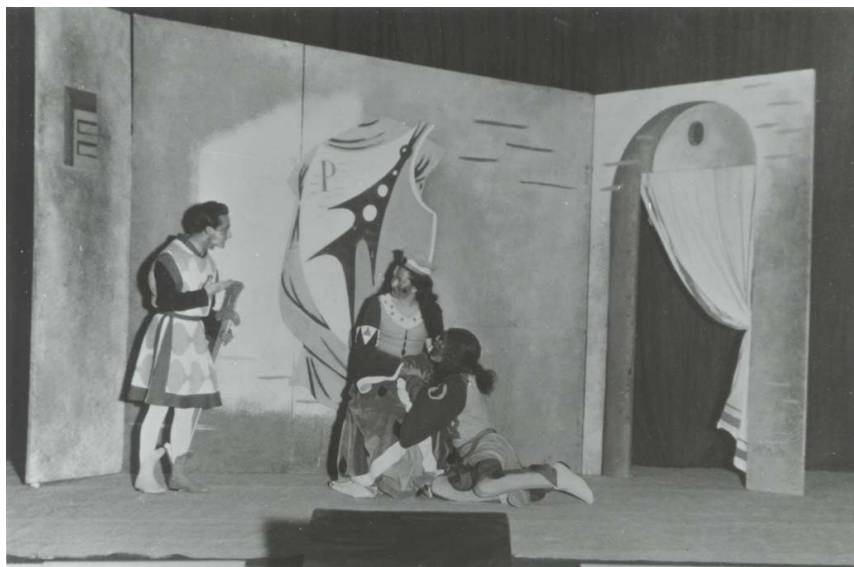


FIG. 4 – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, interno della casa di Inés. Regia di Federico García Lorca. Scenografia di José Caballero. La Barraca, 1935 (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).



**FIG. 5** – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, esterno della casa di Inés (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).



**FIG. 6** – Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, paesaggio campestre tra Medina e Olmedo (Archivio fotografico Fundación Federico García Lorca).

infantilizzazione. Colpisce il fatto che i costumi e l'interno della casa portino la prima lettera del nome del personaggio, quasi un ritorno a certe pratiche del teatro tardo medievale (si pensi ai cartigli sui luoghi deputati del teatro quattrocentesco) da una parte, e al grembiule di una scolaresca dall'altra<sup>25</sup>. Insomma, se da una parte assistiamo a una tragedizzazione degli intrecci, con il taglio del finale imbonitore, dall'altra siamo di fronte a una marionettizzazione dei personaggi, a una loro infantilizzazione. Tendenze solo apparentemente opposte, e che rispondono, invece, proprio a quella poetica che esclude il "mezzo tono", e che, come nel Falla del *Retablo de Maese Pedro*, ricerca una stilistica del contrasto (ciò che Lorca chiamava "esattezza"). Nel caso particolare dell'interpretazione lopiana, Lorca sembra voler conservare l'essenza del concetto di tragicommedia, ma spostandone per così dire i termini. La tragicommedia non è più data da un finale riparatore dopo una lunga vicenda d'angoscia, ma dal contrasto tra un finale tragico e personaggi marionette, dove proprio la marionetta – e qui ritorniamo al significato che aveva per Lorca – rappresenta non tanto il grottesco, quanto l'inadeguatezza del personaggio alla situazione: candore e tragedia, personaggi che vibrano d'amore, come il don Alonso di Olmedo, ma che hanno già iscritta nel corpo la loro inadeguatezza al contesto, la loro condanna all'infelicità. Così, mentre tutta la critica dell'epoca esaltava romanticamente il personaggio di Alonso, come la quintessenza dell'hidalgo barocco, senza poi riuscire a spiegare il perché della sua tragica fine, e mentre la critica cattolica posteriore andrà alla ricerca di presunte colpe morali di questo singolare personaggio, trasformando la tragedia in una specie di sermone drammatizzato, Lorca, con la sua esclusione del mezzo tono, sembra suggerirci un'interpretazione dell'opera molto più stimolante e fedele. *El caballero de Olmedo* sarebbe proprio la tragedia dell'anacronismo di un cavaliere dai valori medievali (lealtà, coraggio e

amore cortese), che si ritrova in un universo ormai estraneo, dove la polvere da sparo ha sostituito la spada e l'interesse ha cancellato la *generositas* cavalleresca. Un cavaliere che è quindi incapace di decifrare gli avvisi di morte che gli giungono attraverso i versi di una canzone popolare.

La scenografia di quest'opera, firmata dal giovane pittore José Caballero, merita alcune osservazioni. Si tratta di un allestimento elementare, che ricrea con pannelli molto semplici tre spazi della tragicommedia. L'interno della casa di Inés (FIG. 4), l'esterno della stessa casa (FIG. 5), e un paesaggio campestre (FIG. 6), tra Medina e Olmedo, dove don Alonso cade nell'imbooscata tesagli dal suo rivale in amore, a cui aveva salvato la vita solo poche ore prima.

Soffermiamoci su quest'ultima ambientazione, la più smaccatamente surrealista, e che è a sua volta costituita da tre pannelli giustapposti. Nel pannello di sinistra appare in alto il pianeta Saturno, la cui presenza è da collegare all'insanabile malinconia che tormenta il protagonista don Alonso. Sotto l'astro malinconico, osserviamo dei curiosi chiodi con anello, la cui ombra sembra duplicare il loro aspetto geometrico e vagamente minaccioso. Credo che dobbiamo considerare questi chiodi come una chiara citazione della pittura di Salvador Dalí, dal momento che appaiono in posizione analoga (sulla sinistra, in fase discendente e accompagnati dalla corrispettiva ombra) in *La miel es más dulce que la sangre* (FIG. 7), un quadro della cosiddetta "fase lorchiiana" (1926-1929) del pittore catalano<sup>26</sup>. Nella poetica paranoica del pittore catalano, questo tipo di chiodi, che aveva soprannominato "aparatos" (strumenti), avevano un significato preciso: erano una proiezione dell'idea di ordine e di misura contrapposta al caos dei sentimenti (Santos Torroella 1984, 100). Il pannello del centro rappresenta una specie di terra desolata, quasi lunare, su cui si staglia uno strano oggetto, una specie di naso. Anche in questo caso mi sembra trattarsi di una



FIG. 7 – Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*.

vera e propria citazione daliniana, che rimanda al quadro di *El gran masturbador* (e ad altri analoghi), sempre della sua cosiddetta fase lorchiana. Finalmente, il pannello di destra, meno alto e più stretto di quello di sinistra, rappresenta degli alberi stilizzati, in un paesaggio che si direbbe impervio e ostile.

Diciamo la verità: questa scenografia del *Caballero de Olmedo* ci sembra particolarmente felice anche sotto l'aspetto filologico, ma ci sorge un dubbio. Apparentemente, infatti, i pannelli daliniani di José Caballero sono quanto di più lontano si possa immaginare da un allestimento del Siglo de Oro (basti pensare che i *corrales de comedias*, dove si rappresentarono questa e altre commedie, non avevano scenografia dipinta). Si direbbe che Lorca, che tanto criticava le riscritture romantiche del teatro



barocco, non faccia altro che sostituire a un Lope ottocentesco tutto guardinfanti, merletti e gorgiere, un Lope novecentesco, tutto intriso di onirismo surrealista; e che la nostra preferenza per questo allestimento dipenda semplicemente dal fatto che la scenografia di José Caballero sia quella più vicina alla nostra sensibilità, allo stesso modo, in fondo, che per i registi ottocenteschi il Lope de Vega più autentico non poteva essere che quello ricostruito con la loro sensibilità archeologica.

Pur senza negare l'incidenza di ciò che possiamo definire un relativismo culturale, credo che bisogna sottolineare una netta differenza tra la ricostruzione surrealista della Baracca e quella diciamo antiquaria della tradizione ottocentesca (e che poi sarà ripresa per buona parte del Novecento). Il valore filologico di questo allestimento sta nella presa di coscienza di un aspetto essenziale della concezione scenografica del Siglo de Oro. Se la cosiddetta scena prospettica all'italiana del Cinquecento prevedeva una supremazia dello spazio sull'azione, il teatro barocco spagnolo rivendicava la netta priorità dell'azione sullo spazio. Questo spazio non era rappresentato fisicamente, ma era ricostruito attraverso i dialoghi di situazione (la cosiddetta "scenografia di parola"); si trattava di un vero e proprio spazio mentale, quasi metafisico. L'allestimento surrealista della Barraca non vuole imitare materialmente la scenografia seicentesca (questo lo fanno quei registi che rappresentano le commedie seicentesche nei *corrales* ricostruiti archeologicamente), ne vuole invece recuperare la sua essenza (cioè l'idea dello spazio come proiezione dell'azione), e ce ne offre un suo correlato nel linguaggio più moderno possibile, quello dell'avanguardia surrealista. In pratica, solo dichiarando apertamente la propria diversità da quel mondo Lorca ne riesce a recuperare i valori: era questa la lezione che il poeta aveva appreso da Manuel de Falla, che aveva espresso nella conferenza sul *cante jondo* e che adesso applicava alla sua riscoperta del teatro del Siglo de Oro.

Teatro barocco e avanguardia, poesia tradizionale e surrealismo, candore e tragedia; attraverso questi binomi, solo apparentemente ossimorici, ho cercato di ricostruire alcune tessere della poetica teatrale della Barraca, e del viaggio lorchiano alla riscoperta del teatro del Siglo de Oro. Di questo breve, ma intenso esperimento, spero di essere riuscito a dare un resoconto fedele, se non esauriente.

## NOTE

<sup>1</sup> Per notizie di prima mano su La Barraca è ancora insostituibile il libro di memorie di L. Sàenz De La Calzada, 1976, ed. 1998, a cui bisogna affiancare la dettagliata biografia di Gibson 1987, 2.

<sup>2</sup> Pur non appartenendo a quello che propriamente viene chiamato teatro del Siglo de Oro, devono essere menzionate altre due opere che furono allestite dai *barracos*, *l'Auto de los Reyes Magos*, che è il più antico testo teatrale spagnolo pervenutoci (XII secolo), e la *Égloga de Plácido y Victoriana*, composta alla fine del Quattrocento dal poeta Juan de la Encina.

<sup>3</sup> Per una visione generale del fenomeno della *refundición* nel XIX secolo: Ganelin 1994; Gies 1994, García Santo-Tomás 2000.

<sup>4</sup> Trad. it. di F. Nicoletti Rossini, *La presidentessa*, introduzione di D. Puccini, Torino, Einaudi, "I Millenni", 1989. In spagnolo, si consiglia l'edizione a cura di Joan Oleza Simó, Madrid, Cátedra, 1995, le cui note contengono numerose osservazioni sugli allestimenti ottocenteschi del teatro del Siglo de Oro.

<sup>5</sup> La ricezione ottocentesca del teatro barocco non fu molto diversa in altri paesi d'Europa. Mi sembra, tuttavia, che la peculiarità del caso spagnolo risieda nel fatto che il Franchismo riprese, anzi, accentuò questa interpretazione enfatica del mondo seicentesco, innalzando il teatro del Siglo de Oro a simbolo dei valori perenni di una Spagna ortodossa, e quindi fossilizzando quest'immagine fino praticamente ai nostri giorni.

<sup>6</sup> Menéndez Pidal 1959 (1910, prima versione in francese).

<sup>7</sup> La versione menendezpidaliana del teatro del Siglo de Oro si iscrive, a sua volta, in un processo più ampio di ridefinizione del canone letterario spagnolo, avviata intorno al 1863 da Francisco Giner de los Ríos, il fondatore di quella importante riforma pedagogica liberale che va sotto il nome di In-



stitución Libre de Enseñanza. Ricordo che Federico García Lorca frequentò le scuole dell'Institución Libre de Enseñanza, e Fernando de los Ríos, il ministro della Pubblica Istruzione sotto la cui egida prenderà corpo il progetto della Barraca, fu il nipote ed erede spirituale del grande pedagogo.

<sup>8</sup> La collana "Teatro Antiguo Español" pubblicò nove importanti volumi fino all'interruzione dovuta alla Guerra Civile. Si può dire che il rigore di molte di queste edizioni è rimasto a tutt'oggi insuperato.

<sup>9</sup> Su questo incontro, si veda Gibson 1987, 1: 299-300; e soprattutto Maurer 1997: 43-61.

<sup>10</sup> 'I poeti che compongono canti popolari intorbidiscono le chiare linfe del vero cuore; e come si nota nelle *coplas* il ritmo sicuro e brutto di chi ha studiato la grammatica! Si deve prendere dal popolo nient'altro che le sue ultime essenze e pochi trilli cromatici, senza voler imitare fedelmente le sue ondulazioni ineffabili, perché non facciamo altro che intorbidirle. Semplicemente per educazione. Le autentiche poesie del cante jondo non sono di nessuno, fluttuano nel vento come i fiori d'oro del cardo, e ogni generazione le riveste di un colore diverso, per poi abbandonarle a quelle che verranno' (la traduzione è mia). Di questa e altre conferenze lorchiane esiste adesso un'edizione italiana: García Lorca 1999.

<sup>11</sup> Sui rapporti tra il musicista e il poeta, e la loro passione per le mariochette, oltre alla sempre indispensabile biografia di Gibson 1987, e ai ricordi in García Lorca 1980, 148-57, si vedano: Menarini 1980, Plaza Chillón 1998 e Porras Soriano 1995.

<sup>12</sup> Sulla poetica musicale del *Retablo* si veda Pahissa 1956: 126, e adesso Romero 1999: 159-66. Vorrei qui ringraziare il musicista Oreste Floquet per i chiarimenti che mi ha fornito su alcuni aspetti tecnici della poetica musicale di Manuel de Falla.

<sup>13</sup> Sulla fortuna del *romance* di Don Gaiferos, si veda Di Stefano, Montoya Martínez, Paredes Núñez 1985, 1: 301-11.

<sup>14</sup> L'intervista è riprodotta in Maurer 1997a: 63-67.

<sup>15</sup> 'Siamo alla ricerca dell'esattezza. Il nostro momento non è romantico, grazie a Dio. Le altre interpretazioni di Don Chisciotte sono assolutamente romantiche. Dietro il personaggio ci sono in potenza le edere e le brume di Gustavo Doré. Falla ha creato un Chisciotte cervantino, dal fondo semplice, di muro imbiancato di calce e cielo magnifico, senza una nuvola, dove può correre, senza necessità del drammatismo delle incisioni in legno, l'anima deliziosa e innamorata della nostra più alta creazione'.

<sup>16</sup> Su questa festa teatrale: Soria Olmedo 1986: 149-78; Hernández 1992: 227-39. Una dettagliata analisi degli aspetti scenografici dello spettacolo della festa del 1923 in Plaza Chillón 1998: 83-142; ma si veda anche Menarini 1980.

<sup>17</sup> Ringrazio vivamente la Fondazione Federico García Lorca, e in particolare il suo direttore don Manuel Fernández-Montesinos per avermi concesso il permesso di proiettare, in occasione del convegno, questo raro filmato.

<sup>18</sup> “Vaig donar una vegada, sencera, *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, i vaig presentar-la com una gran pantomima de circ. Admirable, eh? Admirable!”, *García Lorca i el teatre classic espanyol* [intervista a Joan Tomás del 1935], in García Lorca 1986, III: 655 (la traduzione è mia).

<sup>19</sup> Per questo aspetto rimando alle lucide pagine di Angelini 1988: 124-38.

<sup>20</sup> Per le polemiche politiche che accompagnarono le diverse *tournées* della Barraca, si veda una dettagliata cronaca in Gibson 1987: 189-200; 211-224.

<sup>21</sup> ‘Nel teatro religioso di Calderón, che è un magistrale teatro, l’uomo è in secondo piano. Tutto tende verso di lui, ma lui non è il dramma; il dramma lo impersonano i simboli, lo impersonano gli elementi della natura; come nella messa o nelle corride, antico spettacolo dove si sacrifica un simbolo, il dramma lo impersona Dio. Tutti gli autos di Calderón sono il dramma di Dio che ama l’uomo, lo cerca e lo perdona e lo torna a chiamare pieno di ferite [...] Il dramma di Dio con sé stesso e con tutto ciò che ha creato. E la cosa più sorprendente è che non ci sono affatto, in tutto questo teatro, unico al mondo, sentimenti e passioni o gesti umani’.

<sup>22</sup> Sulla fedeltà di Lorca ai testi barocchi, si vedano le sue dichiarazioni in García Lorca 1986, III: 591 e 654.

<sup>23</sup> Ricorda questo taglio del finale L. Sáenz de la Calzada: “Sebbene Lope dà occasione al pubblico, agli spettatori, di presenziare come il Re ordina l’esecuzione dei colpevoli, Federico faceva terminare l’opera quando Tello, il fedele servitore, porta via con sé moribondo il nobile Don Alonso” (Sáenz de la Calzada 1998: 136). Lorca stesso aveva ribadito l’importanza di questo finale tronco nell’intervista a Joan Tomás del 1935: García Lorca 1989, III: 654.

<sup>24</sup> La vicenda del Cavaliere di Olmedo è basata su un lontano fatto di cronaca, avvenuto nel 1521: un giovane *hidalgo* di Olmedo era stato ucciso a tradimento sulla strada che andava da Medina a Olmedo, nel cuore della Castiglia. Quando cent’anni dopo (1620-1625) Lope compone il dramma, il ricordo di quell’oscuro episodio sopravviveva soltanto grazie ai pochi versi di una canzone popolare che ancora si cantava in terra di Castiglia: “Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (‘E di notte l’uccisero, / il cavaliere, / la gemma di Medina, / il fiore di Olmedo’). A partire da questo frammento, Lope ricrea liberamente la tragedia dello sfortunato cavaliere, ambientando il dramma nel tardo Medioevo. Nell’opera, Alonso è un giovane cavaliere di Olmedo; durante una delle sue visite alla vicina città di Medina s’innamora di Inés, una ragazza di nobile famiglia che scorge in chiesa. Assillato da presagi di morte e afflitto da un’in-guaribile malinconia che lo isolano in una solitudine insuperabile, Alonso

compra i servizi della mezzana Fabia per potersi avvicinare all'oggetto del suo amore. Inés ricambia le attenzioni di Alonso, preferendolo a Rodrigo, un ricco pretendente di Medina, con cui Alonso entra presto in conflitto. Il dramma segue le alterne vicende di un intreccio amoroso fino a quando, nel terzo atto, Rodrigo e Alonso partecipano a una corrida che si svolge a Medina, al cospetto del re e delle dame della città. Durante il combattimento con i tori, Alonso non solo trionfa, ma salva coraggiosamente la vita al suo rivale, caduto rovinosamente durante una delle fasi del torneo. Arriva la sera e l'ora della partenza. Sebbene sia tardi e i presagi di morte si facciano più minacciosi, Alonso decide lo stesso di fare ritorno a Olmedo per non lasciare in pensiero gli anziani genitori che lo aspettano svegli. Sulla strada ascolta dei contadini cantare dei versi sulla morte di un cavaliere di Olmedo (cioè quella stessa canzone che nacque, storicamente, solo dopo la morte dell'*hidalgo* di Olmedo). Un contadino gli intima di non andare avanti, di ritornare a Medina. Alonso non vuole cedere alla paura e prosegue il cammino. Superato un ruscello, si ritrova circondato da un gruppo di uomini armati. Si tratta dello stesso don Rodrigo, a cui poche ore prima aveva salvato la vita, e che ora lo fa uccidere a sangue freddo con un volgare colpo di archibugio, esploso da uno dei suoi sgherri.

<sup>25</sup> La curiosa lettera "P", che appare sul muro della dimora di Inés (FIG. 4), penso che sia da mettere in relazione con il nome del padrone di casa (don Pedro), padre della giovane. Nell'immagine della sequenza finale (FIG. 6), invece, la "R" sul costume del personaggio di destra lo identifica come Rodrigo, rivale in amore di don Alonso.

<sup>26</sup> Su questo momento della pittura daliniana, si veda Santos Torroella 1984, dove tuttavia non si fa riferimento all'allestimento della Barraca.

## BIBLIOGRAFIA

- Alas, Leopoldo, "Clarín" (1989), *La presidentessa*, trad. Flavia Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi.
- Angelini, Franca (1988), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Di Stefano, Giuseppe (1985), "Gaiferos o los avatares de un héroe", *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, eds. Jesús Montoya Martínez, Juan Paredes Núñez Granada, Universidad de Granada, vol. 1, 301-11.

- Ganelin, Charles (1994), *The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg Pa, Bucknell University Press.
- García Lorca, Federico (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1986), *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 3 vols.
- (1999), *Teoria e gioco del duende (Interviste, conferenze e altri testi sul teatro)*, ed. Rosa García Camarillo, Milano, Ubulibri.
- García Santo-Tomás, Enrique (2000), *La creación del "Fénix" (recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega)*, Madrid, Gredos.
- Gibson, Ian (1987), *Federico García Lorca*, Barcellona, Grijalbo, 3 voll.
- Gies, David Thatcher (1994), *The Theater in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hernández, Mario (1992), "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, ed. Dru Dougherty, Madrid, C.S.I.C.-Fundación García Lorca-Tabacalera: 227-39.
- Maurer, Christopher (1997), "García Lorca y el arte tradicional: del Romancero oral a los Ballets Russes", *La mirada joven. Estudios de literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada: 43-61.
- (1997a), "Una entrevista olvidada (1926): García Lorca ante el "Quijote" y ante el 'Retablo' de Falla", *La mirada joven. Estudios de literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada: 63-67.
- Menarini, Piero (1980), "Il teatro per burattini di Federico García Lorca", *Quaderni di teatro*, II, 8: 41-53.
- Menéndez Pidal, Ramón (1910), *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Pahissa, Jaime (1956), *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

- Plaza Chillón, José Luis (1998), *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada.
- Porras Soriano, Francisco (1995), *(El Titiritero del Retiro), Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Francisco Porras Soriano editor.
- Romero, Justo (1999), *Falla*, Península, Barcellona.
- Sáenz De La Calzada, Luis (1976), *La Barraca. Teatro universitario*, nueva edición seguida de *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, ed. J. de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra Pambley, 1998.
- Santos Torroella, Rafael (1984), *La Miel es más dulce que la sangre (Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí)*, Barcellona, Seix Barral.
- Soria Olmedo, Andrés (1986), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario.
- Urbina, Eduardo (1982), "De Calderón a Lorca: el tema del honor en La casa de Bernarda Alba", *Approaches to the theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha, Washington D. C., University Press of America: 259-70.

